

WINTERFELD

ALCESTE









ALCESTE,

1674, 1726, 1769, 1776,

von Lulli, Händel und Gluck.

Von

C. von Winterfeld.



Berlin, 1851.
Verlag von Ed. Bote & G. Bock (Gustav Bock,
Königl. Hof-Musikhändler).

In einer vor zwei Jahren gedruckten Abhandlung habe ich dem von Gluck umgeschaffenen musikalischen Drama nachgerühmt: sei es auch ein ganz Anderes als sein frühestes Vorbild, die nach alten Berichten durch Gesang, Saiten- und Flötenspiel geschmückte Tragödie der Alten, so erscheine es doch als gesunder, frischer Schössling jener alten, triebkräftigen Wurzel. Die tiefe Bewegung des Gemüthes, ja, gewaltige Leidenschaftlichkeit die es vor dem Hörer entfalte, sei stets von der edelsten, reinsten Schönheit durchgeistet, an welcher der innere Mensch sich reinige und erhebe, sie wecke die Erinnerung an die herrlichsten Schöpfungen griechischer Plastik. Ein Anderes aber sei dieses Drama, auch bei so nahem, inneren Zusammenhange; denn es habe Leben und Gestalt gewonnen durch die selbständig gewordene Kunst der Töne, die zuvor nur Dienerin der Poesie gewesen, auch in dieser letzten habe es sich umgestalten müssen, als Erzeugniss der Neuzeit, der so manche Anschauung des alten Heidenthums durch reineren Glauben und mildere Sitte herbe und widerstrebend geworden. Hieraus folgt, dass wenn Gluck auch seine Aufgaben zunächst aus der antiken Heroenwelt entlehnte, die alte Fabel doch selten ohne grössere oder mindere Umschaffung bleiben durfte, wenn sie in ihrer herben Ursprünglichkeit das Gefühl seiner Mitlebenden verletzt hätte, ihrer Anschauungsweise zu fremd gewesen wäre.

Alceste, eine der herrlichsten Schöpfungen Gluck's, giebt in dessen beiden Bearbeitungen derselben, für Wiens italienische Oper und die musikalische Bühne zu Paris, mir Gelegenheit auf alles dieses näher einzugehen; damit verbinde ich die Betrachtung zweier älteren Werke gleichen Gegenstandes, doch grundverschiedener Behandlung des Stoffes. Das Verhältniss des edlen Meisters zu seiner Vorzeit, sein eigenthümliches Verdienst wird dadurch in helleres Licht treten, wenn wir ihn zweien der ausgezeichnetsten Tonschöpfer unter seinen näheren und entfernteren Vorgängern, Johann Baptist Lulli und Georg Friedrich Händel, gegenüber stellen.

Calzabigi, Dichter der älteren Alceste Gluck's, welche 1769 zum ersten Male Wiens Opernbühne betrat, leitet seine Dichtung ein durch folgende kurze Inhaltsanzeige: „Admet, König zu Pherä in Thessalien, Gemahl der Alceste, ging dem letzten Todeskampfe entgegen. Apollo, der bei ihm Zuflucht gefunden hatte während er aus dem Himmel verbannt gewesen, erlangte von den Schicksalsgöttinnen, dass er nicht sterben werde, wenn sich jemand finde, der in den Tod für ihn gehe. Alceste stellte sich für ihn, und erlitt den Tod; allein Admet's Freund, Herkules, eben damals nach Pherä gekommen, entriss Alceste dem Hades, und gab sie ihrem Gatten wieder. Dieses ist der Inhalt der berühmten Tragödie des Euripides, die den Namen Alceste führt. Statt des Herkules habe ich jedoch den Apollo eingeführt, der aus Dankbarkeit für die während seiner Verbannung von Admet erfahrnen Wohlthaten dieses Wunder wirkt." So lässt denn der Dichter den Gott — denn bei ihm ist von den Schicksalsgöttinnen nicht die Rede, Apollo hat den Ausspruch selbständig gethan — indem er dem traurig Verwais'ten die für ihn dahingegangene Gattin lebend wieder zuführt, am Schlusse sagen: „Admet, auch im Himmel hat dein Leiden Mitgefühl erweckt. Das grossmüthige Gelübde deiner treuen Gattin hat den Göttern wohlgefallen. Zwei so zärtliche Liebende sind eines besseren Schicksals würdig. Hast du auf der Erde mich einst gastlich aufgenommen, so wird der grösseste Lohn dir zu Theil, den ein Sterblicher von der Götter Gunst zu hoffen vermag; ich gebe Alceste dir zurück." Das Geschehene erscheint also hier als eine beiden Gatten auferlegte, von ihnen würdig bestandene Prüfung, ihre erneute Vereinigung ist der Lohn dafür. Der mit so grosser Feierlichkeit verkündete Orakelspruch Apollo's ist erfüllt, Alceste hat das Opfer wirklich gebracht, die Mehrdeutigkeit solcher Weissagungen, hier von dem Gotte selber gelös't, steht dem glücklichen Ausgange nicht entgegen, der den modernen Sinn vollkommen befriedigt.

Als sieben Jahre später Gluck (1776) seine durch ihn und Guillard ganz umgearbeitete Alceste auf die Pariser Königliche Bühne vor Ludwig XVI. und Marie Antoinette brachte, hatte er dem Euripides näher zu kommen gehofft, wenn er den Herkules wieder aufführe. Dieser erscheint als Alceste eben den heiligen Hain der Todesgötter zu betreten gegangen ist, um das Opfer zu vollziehen. Des Geschehenen vollkommen unkundig hofft er, nach langen Mühen, welche der Juno Unversöhnlichkeit ihm bereitet hat, endlich im Arme der Freundschaft auszuruhen, allein

es ist ihm nicht beschieden, sein harrt eine neue Arbeit. Was sich begeben hat, wird ihm kund, und sein Entschluss steht fest, der Unterwelt zum Trotz will er Alceste ihr entreissen. Er betritt den heiligen Hain als Admet und Alceste eben noch mit einander streiten, wer von ihnen den Todesgöttern zu Theil werden soll. Diese weichen erschreckt zurück vor seinem Drohen, vor dem Schwingen seiner furchtbaren Waffe, und lassen ihre Beute dahinten. Dann erst erscheint Apollo, die That rühmend, dem Herkules die Unsterblichkeit, die Aufnahme unter die Götter als Lohn verheissend; er giebt die Gatten einander zurück, er fordert das Volk auf „das sich seinen Herrschern so treu erwiesen habe, an ihrem Glücke, dem Gegenstande aller seiner Wünsche, mit verdoppelter Liebe, mit erhöhtem Eifer Theil zu nehmen;“ jenes Volk, aus dem nicht ein Einziger sich hatte entschliessen können, das eigene Leben für seinen König zu opfern, das mit Grauen aus dem Tempel geflohen war, da es Apollo's Ausspruch vernommen hatte! Ich will nicht bei dem eigenthümlichen Eindrucke verweilen, den diese Worte jetzt auf uns machen, wenn wir uns erinnern, wie wenige Jahre später das damals zuschauende Volk, vor dem der Dichter sie durch den Gott sprechen liess, jenes Volk, dem das Bild treuster Hingebung gezeigt worden war, mit seinen Herrschern verfuhr. Nur dabei will ich stehen bleiben, dass Gluck dem alten Tragiker näher gekommen zu sein wähnte, wenn er Alceste durch Herkules dem Orkus entreissen liess, ehe sie noch das Opfer für den Gatten vollzogen hatte, und dem kann ich nicht übereinstimmen.

So manchen wesentlichen Vorzug die erneute Alceste vor der älteren hat: das ausgeführtere Bild des Kampfes der Gattin und Mutter mit Allem was sie in das Leben zurückdrängen, darin festhalten will, wodurch ihr endlicher Entschluss der Todesweihe um so erhebender wirkt; die reichere Darstellung der Freude des Volkes über den genesenen Herrscher, dessen aufopfernden Retter noch Niemand kennt; die bei dem Wiedersehen beider Gatten mehr als in der früheren Arbeit erquickend hervortretende Blüthe zarter Neigung, welche die drohend mahnende Stunde der Trennung uns vergessen lässt — Vorzüge, gegen die man die volltönendere Sprache des älteren Drama, durch welche manche Melodie, wenn auch in dem späteren nach ihren wesentlichen Zügen wiederkehrend, sich doch anmuthiger gestaltet, wohl dahingeben kann — so ist die Lösung des Ganzen in jener doch befriedigender. Dort ist dem Götterspruche Genüge geschehen, Alceste hat sich den Todesgöttern wirklich

dahingegeben und das Opfer vollzogen, die siegreich bestandene Prüfung erheischt ihren Lohn. Die neuere Arbeit lässt das in der Tempelscene, einer meisterhaften Schöpfung Gluck's, mit so ernster, erhabener Feierlichkeit verkündete Orakel von einem abentheuernden Recken Lügen strafen, seine Erfüllung durch rohe Gewalt verhindern, dem Orkus seine Beute entreissen, ehe sie ihm wirklich zu Theil geworden war; und nun muss zuletzt, um die Ehre des Gottes zu retten, dieser noch hinzukommen, einer That seinen Beifall zu geben, für die er keines solchen Werkzeuges bedurfte und die, wie das Ganze hier gefasst worden, als frevelhafte Auflehnung gegen den Willen der Götter erscheint. Die Einführung des Herkules, um dem Inhalte der alten Heldenfabel näher zu kommen, kann für sich genommen weder ihrer Bedeutung für den modernen Zuschauer, noch seinem Gefühle genügen, sie darf nicht als ein Fortschritt betrachtet werden.

Wie anders bei dem griechischen Dichter, dessen ganzes Bild in sich zusammenhängend ist, wenn es auch in seiner ursprünglichen, alterthümlichen Herbheit dem Pariser Publikum von 1776 nicht entgegenzubringen war!

Apollo, von seinem Vater Zeus zuvor aus dem Olymp verbannt, weil er die Cyklopen erschlagen, die Schmiede des Donnerkeiles, womit jener seinen Sohn Asklepios tödlich getroffen, den kundigen Arzt, der den Todesgöttern so manche Beute entrissen hatte, war damals dem Admet Rinderhirt geworden, „ein frommer Knecht dem frommen Gebieter“, dessen Gastlichkeit er seitdem in lebendigem Gedächtnisse trägt. Die Schicksalsgöttinnen haben nun auf einen gewissen Tag dem Admet das Todesloos bestimmt; auf Apollo's Bitte willigen sie ein, dass er das Leben behalte, wenn ein Anderer für ihn eintrete. Vergebens forscht Admet nach Einem, der für ihn in den Tod gehen wolle, auch seine hochbetagten Eltern weigern sich dessen, nur Alceste, die treue Gattin, gelobt für ihn zu sterben. Dass er, darum wissend, das Opfer angenommen habe, leidet keinen Zweifel. Der Eingang der Tragödie, die herben Vorwürfe, mit denen er später seinen Vater, den greisen Pheres überhäuft, dessen Erwiederung, lassen es klar hervorgehen. Nun ist aber der verhängnissvolle Tag gekommen, und da erst wird Admet inne, dass er sein höchstes Gut im Leben für das nackte Dasein hinzugeben gewilligt hat. Alcestens Abschied von ihrem Hause, dem Schauplatze ihres frommen Daseins und Wirkens, wovon eine Sklavin uns erzählt, ihr Scheiden von ihrem Gatten

und ihren Kindern, das der Dichter uns unmittelbar vor die Augen bringt, ist hoch tragisch und ergreifend. Nun hat sie das Opfer vollbracht, sie ist dahingeschieden, Admet ordnet ihre Bestattung, da erscheint sein alter Gastfreund, Herakles, und spricht seine gastliche Aufnahme an; er ist auf der Wanderung begriffen, um auf Eurystheus Befehl die feuerschnaubenden, menschenfressenden Rosse des Thrakerkönigs Diomedes zu rauben. Wohl findet er sich eingetreten in ein Haus der Trauer, allein Admet, der die Pflicht des Gastfreundes nicht verletzen will, verbirgt ihm das Geschehene und macht ihn glauben, eine Fremde sei unter seinem Dache dahingeschieden. So richtet sich der abentheuernde Wanderer ganz bequem ein in der abgesonderten Fremdenwohnung, schmaust und trinkt, bekränzt sich, jubelt, zu grossem Verdrusse eines Dieners, der sich darüber entrüstet, dass ein Fremdling in dem Hause der Trauer so rücksichtslos lärmen könne. Von diesem erfragt endlich Herakles, dass Admet's Gattin die Gestorbene sei. Da entschliesst er sich, die eben Bestattete dem Freunde wiederzugewinnen, der auch während so tiefen Leides ihn aufgenommen, der Pflicht des Gastfreundes genügt habe. Den Thanatos, den Unhold Tod, will er belauschen, wenn er nächtlich von dem Blute des Todtenopfers am Grabmale trinkt, ihn in seine Arme pressen, ihm die Herausgabe seiner Beute abzwingen, ja, bis in den Hades will er dringen, wenn er jenen nicht findet. So kommt er nach gelungener That mit der tiefverschleierten Alceste zurück, die er dem Freunde als eine fremde Jungfrau darstellt, und um deren Aufnahme bittet. Dieser weigert sich lange, bis er die Gattin erkennt und mit dem Scherze des Helden zugleich seine Freundesthat. Alceste aber bleibt schweigend, erst wenn das Todtenopfer von ihrem Haupte genommen ist, darf sie wieder reden. — Hier ist nicht die Liebe der Gatten das Verherrlichte, sondern die Gastfreundschaft, die auch bei dem bittersten Verluste sich nicht verleugnet; den Schicksalsgöttinnen aber ist gehorcht, Alceste hat ihr Gelübde gelöst, sich willig geopfert. Nicht gegen jene also ist gefrevelt, das Opfer nicht gestört, nur dem Scheusal, dessen Beute die Gestorbene geworden war, ist sie wieder abgerungen. Freilich, die Einwilligung Admet's in das Opfer, sein Hadern mit dem Vater, dass nicht er die wenigen, noch zu hoffenden Tage für den Sohn hingegeben habe, und so Alcestens Mörder geworden sei, ist unserem Gefühle widerstrebend, die alles Andere überwiegende Heiligkeit der Gastfreundschaft ist ihm fremd und mit einem bluttrinkenden, durch Herkules

überwundenen Unholde kann es sich nicht befreunden; niemand würde an den Meister und durch ihn an seinen Dichter die Forderung stellen mögen, alles dieses zu erneuern, zumal es hier nicht um die baare Zurückbringung des Alterthums sich handelt, sondern um eine neue, dem Sinne der Gegenwart gemässe Schöpfung. Allein diese Aufgabe lässt den Herkules nicht zu in der erneuerten Alceste, und eben daher mag es kommen, dass bei allen Schönheiten im Einzelnen ihr dritter Act kalt lässt, weil er schon Dagewesenes wiederholt und mit Früherem in Widerspruch steht.

Ich habe mich begnügen dürfen, nur im Allgemeinen an die Lichtpunkte des Gluck'schen Meisterwerks zu erinnern, denn eines Weiteren wird es für Diejenigen nicht bedürfen, denen es in unsern Tagen, wenn auch selten nur, dargebracht worden ist. Etwas mehr werde ich über die Werke seiner Vorgänger mich zu verbreiten haben, die nur Wenigen bekannt sein möchten. Dass Einer von ihnen, so glänzend sie in ihrer Zeit dastehen, so gewichtigen Einfluss sie auf ihre Dichter übten, mehr als Gluck im Sinne des Alterthums geschaffen habe, werden wir kaum erwarten, am wenigsten von Lulli in seiner Alceste, wenn wir des Verhältnisses der gesprochenen Tragödie seiner Zeit zu der griechischen gedenken, wie es zumal in seines Zeitgenossen Racine Andromache, Iphigenia in Aulis, Phädra, im Vergleich gegen die gleichgenannten des Euripides anschaulich hervortritt. Oder sollte die freiere Bewegung, die man dem gesungenen Drama einräumte, seine Entbindung von den strengen, angeblich aristotelischen Regeln, in die man die damalige Tragödie zwängte, vielleicht günstig auf die Behandlung des Gegenstandes gewirkt haben? Keinesweges! Die völlige Umschmelzung des antiken Stoffes, nicht sowohl aus veränderten sittlichen Anforderungen, als aus Gelüsten der Zeit, hat alle Verhältnisse, alle Motive verändert, die Hauptsache ganz in den Hintergrund gerückt; man hat die alte Fabel nur ausgebeutet, um ihr Veranlassung für ein Prunkbild abzugewinnen. In Lulli's Alceste ist diese dem Admet noch nicht vermählt, ihre Vermählung soll eben erst gefeiert werden. Herkules — hier der Alcide genant — ist gegenwärtig, allein er wtll von dannen eilen, er liebte früher Alcesten, sie hat Admet den Vorzug gegeben, er will sie nicht in den Armen eines Andern sehen, Ein zweiter Liebhaber Alcestens, Lykomedes, weiss unter vorgeblicher Theilnahme an den Hochzeitspielen sich einzuschleichen und entführt Alceste durch List. Admet, mit dem Alciden verbün-

det, eilt, sie zu befreien, bei dieser Gelegenheit wird er tödlich verwundet und Apollo thut den Ausspruch, er könne nur gerettet werden, wenn ein Anderer für ihn sich opfere. Vergebens wird Pheres, sein Vater, darum angegangen, er lehnt es ab, in der Voraussetzung, nur seine, des Greises, noch zu hoffenden Jahre würde sein Opfer der Lebensdauer seines Sohnes hinzufügen; er sagt: „Ich habe nur noch einen Rest von Leben, für Admet ist es Nichts, für mich ist es Viel!“*) Eben so sperrt sich dagegen Cephise, ein Hoffräulein der Alceste wie es scheint. „Kann man (ruft sie aus) auf das Leben verzichten, wenn man erst funfzehn Jahre gelebt hat?**) Was sie unter Leben versteht, werden wir später aus ihrem Munde vernehmen. Alceste, die treue Braut, vollzieht das Opfer; mit hohen Ehren wird sie von den Herrschern der Unterwelt empfangen, Admet genest, allein nur zum Leide für die zu früh Hingeschiedene. Nun erscheint der Alcide wieder, er verspricht dem Admet, Alceste aus dem Tartarus zurückzuführen, wenn er, ihr Bräutigam, die von ihm früher Geliebte ihm abtreten wolle. Admet willigt ein ohne grossen Kampf, es genügt ihm, die Braut nur lebend zu wissen. Der Alcide dringt nun gewaltsam ein in die Unterwelt, bis er den Herrschern derselben gegenübersteht, diesen gewinnt er ihre Beute wieder ab durch die blosse Versicherung seiner Liebe zu Alcesten, deren Allmacht sie sich beugen. Mit der Befreiten kehrt er zurück zu Admet, und mahnt ihn an die Erfüllung seines Versprechens. Dieser ist dazu bereit, so hart ihm eine solche Entsagung dünkt; Alceste gesteht, mit ihrem Leben habe sie auch die Liebe zu Admet zurückempfangen, doch müsse ein grosses Herz auch die glücklichste Neigung der Pflicht zum Opfer bringen. Admet stimmt ein, und dadurch wird der Alcide endlich bezwungen, er sagt: nicht deshalb habe ich so viele Tyrannen bezwungen, um selber ihnen zu gleichen; der Sieg über meine Liebe wird meinen Heldenthaten erst die rechte Krone gewähren. So giebt er Alceste dem Bräutigam zurück, und das Ganze endet zu allgemeiner Zufriedenheit. Ernst wie es ist, so grenzen manche Scenen doch nahe an die komische Oper. Cephise wird von zwei Liebhabern umworben, dem leichtsinnig heiteren Lychas, dem eifersüchtigen Straton, mit welchen

*) Je n'ai plus qu'un reste de vie,
Ce n'est rien pour Admette, et c'est beaucoup pour moi.

**) Mais peut on renoncer à vivre
Quand on n'a vécu que quinze ans?

Beiden sie kokettirt. Endlich, von ihnen gedrängt eine Wahl zwischen Beiden zu treffen, singt sie die Dringenden an: ich habe nicht zu wählen; von Liebe und Gefallen lasst uns reden, und stets in Frieden bleiben. Die Ehe zerstört die Zärtlichkeit, sie beraubt die Liebe ihrer Reize; wollt ihr, Liebende, ohne Aufhören lieben, so vermählt euch nimmer.*) Charon der Fährmann der Unterwelt, wird auch als eine Art lustiger Person aufgeführt. Vor seinem Nachen stehend hält er den herandrängenden Schatten seine Hand hin, und heisst sie eintreten sobald sie das Fährgeld hineingelegt haben. Einen Schatten, der nichts zu geben hat, heisst er sich packen; auf dessen Einrede dass ein Schatten so wenig Platz einnehme, herrscht er ihm zu: bezahle, oder gehe deines Weges. Der Schatten legt sich nun auf Klagen und Bitten, erhält aber die Antwort: Schreie so viel du willst, „Nichts umsonst" gilt aller Orten als Gesetz. Leere Hände sind ungelegen, im Leben zu bezahlen ist nicht genug, auch über das Grab hinaus muss bezahlt werden. — Weniger dieses gemischte Wesen als die Umwandlung aller Verhältnisse lässt ein Hochtragisches, Ergreifendes, nirgend aufkommen. Dadurch dass Admet und Alceste nur Verlobte geworden sind, ist der Abschied der Mutter von ihren Kinder hier unmöglich gemacht; Herkules wird allein durch einen selbsüchtigen Beweggrund zu seiner That getrieben, von reiner Freundesliebe, von Vergeltung heiliggehaltener Gastfreundschaft ist nicht die Rede. Sein keckes Abenteuer wagt er nur für sich selber, und gewinnt es den Göttern der Unterwelt gegenüber doch nur durch die Versicherung seiner Liebe zu Alcesten; diese, nur kurz zuvor wegen ihres Opfers für ihren Verlobten hochgepriesen, wird nicht einmal gefragt, ob sie eine solche Liebe theilen könne. Seine grossmüthigen Reden am Schlusse als der Preis seiner Unternehmung, die Liebe Alcesten's, ihm entgeht, die er nicht zu ertrotzen vermag, sind eben nur ein Nothbehelf um mit Ehren aus der Sache zu kommen. Das Ganze der Fabel nahm die Gestalt an, die es an dem leichtsinnigen, genusssüchtigen, den Herrscher knechtisch vergötternden Hofe Ludwig's XIV. gewin-

*) Je n'ai point de choix à faire,
Parlons d'aimer et de plaire
Et vivons toujours en paix.
L'Hymen détruit la tendresse,
Il rend l'amour sans attraits:
Voulez vous aimer sans cesse
Amants, n'épousez jamais.

nen musste. Das Opfer der Gattin für den Gatten erschien der, die Heiligkeit der Ehe vespottenden Zeit unglaublich, nur eine liebende Braut vermochte es zu vollziehen; zu einer kühnen That konnte den Helden nur die Hoffnung begeistern, die Geliebte dadurch zu erringen; der grossmüthige auf den Preis derselben verzichtende Sieger sollte zugleich ein Bild des grossen Herrschers darstellen, jenes Edelgesinnten, der nach seinen Trophäen der staunenden Welt die Friedenspalme zu bieten pflege, den Lulli herkömmlich in dem Vorspiele jedes neuen musikalischen Dramas durch alle Götter des Olymps oder sinnbildliche Personen wegen dergleichen Grossthaten preisend ansingen liess, während doch in eben dem Jahre, wo jener Meister seine Alceste ihm vorführte (1674), der mit gehässiger Grausamkeit von ihm geführte ungerechte Krieg gegen die Niederlande und Deutschland, die rauchenden Brandstätten der schmählich verwüsteten Pfalz, das Blut der schonungslos dort Hingemetzelten die schwersten Anklagen gegen ihn erhoben, sein ernüchtertes, wahrer Liebe unfähiges Gemüth aber zwischen der Neigung zu der Montespan, seiner Buhlerin, und der verschmitzten Maintenon schwankte, welche endlich die Herrschaft über ihn gewann, ihn zu nicht minder grausamer Frömmelei verleitend.

Dass die völlige Umschmelzung des antiken Stoffes, wie ich zuvor behauptete, durch Rücksichten und Gelüste der Zeit veranlasst worden, wird nach dem Gesagten nicht bezweifelt werden können; über die Behauptung, dass man die alte Fabel nur ausgebeutet habe, um ihr Veranlassung für Prunkbilder abzugewinnen, habe ich nun noch Rechenschaft abzulegen. In jedem der fünf Acte des Drama wird ein neues, immer wechselndes Bild, und zuletzt eine Göttererscheinung der Schaulust dargeboten. Im ersten sind es die Spiele bei Admet's Vermählungsfeier, welche durch Entführung Alcestens unterbrochen werden; Thetis die Meergöttin, Schwester des Entführers Lykomedes erscheint dabei als seine Helferin, entfesselt die Stürme die daherbrausen, seine Verfolgung zu hindern, bis Aeolus auf Zeus Gebot sie bändigt, die Göttin aber die Verfolgenden mit ihrer Rache bedroht. Im zweiten Acte ist es die Bestürmung der Veste des Lykomedes, ein Schlachtenbild; nach dem Siege Admet's und seiner tödtlichen Verwundung erscheint Apollo, unangerufen, mit dem Orakelspruche, der ein stellvertretendes Opfer für dessen Leben heischt; zugleich lässt er, als Anreiz zu demselben durch die Künste ein prächtiges Denkmal errichten, das den Leichnam des künftigen grossmüthigen Retters aufnehmen,

zu seinem ewigen Ruhme gereichen soll. Am Beginne des 3ten Actes sehen wir dieses vollendet, ohne dass Jemand sonderlich gelockt worden wäre, es auszufüllen; Angesichts desselben erklären Pheres und Cephise ihre Weigerung. Nun verkündet Alceste ihren Entschluss der Selbstopferung mit wenigen Worten und entfernt sich; dass sie ihn ausgeführt habe, können wir aus einem Chore hinter der Scene schliessen, der während Admet's Todeskampfe in Klagelauten und Trauergesängen sich ergeht, die in Jubellieder sich verwandeln, als jener unerwartet genesen, Alceste aber gestorben ist. Admet ordnet nun eine prachtvolle Todtenfeier an, die mit Tänzen und Chören vollzogen wird, und nachdem der Alcide seinen Entschluss ausgesprochen hat, die Dahingeschiedene für seine Liebe dem Orkus zu entreissen, schwebt Diana herab als dritte Göttererscheinung, dem Unternehmenden ihre und Merkur's Hülfe bei seiner Höllenfahrt zuzusagen. Der vierte Act führt uns in den Hades, zu den Herrschern der Unterwelt, welche Alcestens Ankunft durch infernalische Spiele feiern; da wir diese mächtigen Gottheiten geschaut haben, erscheint keine andere zum Schlusse des Actes, Pluto dagegen bietet seinen eigenen Wagen dem Alciden an zur Heimfahrt mit Alcestens Schatten und befiehlt, dass eine fliegende Schaar — *une escorte volante* — beide durch die düsteren Nebel des Orkus zur Oberwelt geleite. Im 5ten Acte schauen wir den siegreichen Einzug des Alciden mit der Errungenen; als er seinen grossmüthigen Entschluss ausgesprochen hat, schwebt Apollo mit den Musen herab zu dem wechselnden Klange der Geigen und Flöten, doch lassen jene himmlischen Erscheinungen ihre Stimmen uns nicht einzeln hören. Apollo fordert die Hirten auf, denen er die Liebesgesänge gelehrt, sie anzustimmen, bis in den Himmel ertönen zu lassen, sich den Göttern anzuschliessen, wo nun Lieder zum Preise des Alciden und des wieder vereinten Paares erklingen, unterbrochen durch die der Cephise und ihres von seiner Eifersucht geheilten Galans Straton, nach dem Liebeskatechismus jenes flatterhaften Fräuleins, wie wir ihn, ein treues Abbild der Gesinnung jener Zeit, aus ihrem Munde vernahmen. So wunderlich ein Theil dieses Gepränges erscheint, ja, an das Abgeschmackte streift, so nahe das Ganze an die Gestalt des damaligen französischen Lebens sich schliesst, aus der es erwuchs, eine so kurze Fortdauer wir ihm daher vorausbestimmen würden, seine Wiederbelebung in unserer Zeit aber so wenig wünschenswerth als möglich halten müssen, so viele Jahre hat es dennoch auf der Pariser Opernbühne sich er-

halten, wovon später zu reden sein wird. Es hat aber diese lange Dauer nicht lediglich dem Umstande zu danken, dass die Tage, in denen es dieselbe betrat, lange als Frankreichs goldenes Zeitalter galten, die Grundzüge des damaligen Lebens darum mehr als ein halbes Jahrhundert sich stehend erhielten, sondern auch dem um die Kunstgattung wesentlich verdienten Tonschöpfer, auf dessen Thätigkeit der Erfolg des Ganzen vor Allem beruhte. Lulli war ein um seine Zeit ausgezeichneter Geiger und Instrumental-Componist, seine Märsche und namentlich Tänze, deren herkömmliche Formen er mannigfach auszugestalten wusste, waren allgemein beliebt. Die Form der Eingangsmusik, der s. g. Ouverture, in der das Zusammenspiel durch einen ernsthaften, in punktirten Noten gravitätisch daherschreitenden Satz eingeleitet wurde, dem sodann ein bewegter, frei fugirter zu folgen pflegte, wird ihm als Erfinder zugeschrieben, und ich kann mich nicht erinnern, vor ihm bei irgend einem Andern sie in dieser Ausbildung angetroffen zu haben, da den älteren Vorstellungen musikalischer Dramen meist nur eine Trompetenfanfare und ein kurzes Ritornell voranging. Seine, bestimmten Momenten der Handlung angeeigneten Instrumentalsätze sind nicht ohne Erfindung und Lebhaftigkeit, sie befingen gewiss die damaligen Hörer mit dem vollen Reize der Neuheit; so der das Losbrechen der entfesselten Stürme begleitende im ersten Acte, so seine Trompetenmärsche. An mehrstimmigen kurzen Sätzen für 2 bis 4 einzelne Stimmen, an Chören fehlt es bei ihm nicht, welche das Ermüdende des mehr redeähnlichen Gesanges bei dem blossen Gespräche anmuthig unterbrechen. Der geschickten Art, mit welcher er die vor ihm am Hofe Frankreichs ausschliessend gebräuchlichen mit Gesängen durchflochtenen Ballette dem in seiner Vaterstadt Florenz erfundenen, durch italienische Meister ausgebildeten musikalischen Drama zu verbinden, Eines in das Andere zu verschmelzen wusste, verdankt die französische Opernbühne das ihr seitdem eigenthümlich gebliebene Eingreifen der Chöre und Tänze in die Handlung, während in der Folge die italienische Oper, seit die Arie das Hauptgewicht in ihr gewonnen, die Chöre an den Schluss der Acte verlegte, mehr als zweistimmige Gesänge höchst sparsam, oft nur einen flüchtig hingeworfenen Chor zum Schlusse des Ganzen zuliess, die Tänze aber von der Haupthandlung ganz trennte und sie zwischen deren einzelne Acte, als selbständige Schaustellungen verwies. Daneben ist das Recitativ mit besonderer Sorgfalt behandelt; Lulli will es, mit Ausnahme weniger Stellen, nicht so-

wohl redeähnlich vorgetragen, als taktmässig gesungen wissen, ja mit öfterem Wechsel des geraden und ungeraden Tactes, wo die richtige Wortbetonung ihn zu erheischen schien. Dieser Wechsel setzt sich dann auch wohl fort bis in die aus dem Recitative unmittelbar hervorwachsenden Arien, die gegen dasselbe nicht scharf abschneiden, selten mit einem (stets nur kurzen) Instrumentalvorspiele (Ritornell) versehen sind, das niemals da erscheint, wo es den Fortgang der Handlung aufhalten würde. Begleitet sind sie selten, und wo es der Fall ist, schliesst sich, mit wenigen Ausnahmen, die Begleitung streng an den rhythmischen Fortschritt des Gesanges. Mit Recht aber darf man ihm vorwerfen, dass er seiner Aufgabe zu wenig abgewonnen habe, und man würde irren, wenn man den vornehmsten Theil davon seinem Dichter zur Last legen wollte. Wissen wir doch, wie grossen Einfluss er auf Quinault — geschweige denn andere Poeten geringerer Art — übte, der nahe an Tyrannei grenzte, wie selbst in einem, der französischen Akademie vorgelegten, von ihr gebilligten Gedichte dieser viele Stellen mehr als einmal ändern, sie mit andern vertauschen musste. Wäre Lulli also von der Bedeutung seines Gegenstandes vollkommen durchdrungen gewesen, so hätte es vollkommen in seiner Macht gestanden, jedem Mangel des Gedichtes abzuhelfen. Statt des menschlich Einfachen, Natürlichen, das aus der antiken Fabel unmittelbar hervorgeht, zog er die Flittern eines falschen Zeitgeschmackes vor, die conventionell-geistreichen Witzeleien höfischer Sitte, die wenn auch lange treibhausartig erhalten, doch zuletzt abwelken müssen, während jenes erste nicht so leicht veraltet. Dasjenige, was Gluck's Schöpfung zum höchsten Ruhme gereicht — die Darstellung des inneren Kampfes der Alceste vor ihrer erhabenen Todesweihe, des Wiedersehens beider Gatten nach Admet's Genesung, der endlichen Entdeckung des ihm drohenden schmerzlichen Verlustes; als geistreiches Fantasiebild die wachsende Begeisterung des Priesters, in welchem der Gott sich regt, vor dem Orakelspruche — alles dieses ist hier entweder durch die Fassung des Gedichtes unmöglich geworden, oder, wie ich gezeigt habe, ganz oberflächlich berührt. Ja, man darf sagen, mit Ausnahme jener beiden Stellen, welche Reichardt 1782 (vor 70 Jahren) in seinem Kunstmagazine (Th. I., S. 45, 88) mittheilte, und sie wegen ihres wahren Ausdrucks rühmte — die eine, wo Alceste an dem Lager des todwunden Verlobten weilt, die andere, wo dieser seine Sehnsucht nach der Verlorenen ausspricht — sei keine pathetische Stelle von einiger

Erheblichkeit in dem ganzen Werke zu finden, wir müssten denn das Duett im letzten Acte noch hinzurechnen wollen, wo die Liebenden bei ihrem letzten Abschiede die Nothwendigkeit der Entsagung einander an das Herz legen. Der grösseste Theil der Arien sind witzig zugespitzte Sprüche aus der Lebensphilosophie jener Zeit, über Liebe und Eifersucht, Liebes- und Lebensregeln und Betrachtungen. Dergleichen, aus dieser wie anderen Opern des Meisters sind später allgemach mit ihren einfachen Melodieen als Gassenhauer in den Mund des Volkes übergegangen, ja, die fromme Guion hat mehre ihrer mystischen, in dem Kerker zu Vincennes von ihr gedichteten und gesungenen geistlichen Lieder über den Weg innerer Heiligung auf solche Melodieen Lulli's gedichtet, die dadurch ein Gebiet betreten haben, von dem ihr Urheber nicht ahnen konnte, dass sie dort jemals heimisch werden könnten.

Beide Bearbeitungen von Gluck's Alceste sind fast unmittelbar nach ihrem Erscheinen auf der Bühne, durch Druck und Stich öffentlich geworden, Lulli's Oper erst 24 Jahre nach ihrer ersten Vorstellung. Der Sohn des Componisten, gleichen Namens und gleichen Amtes, widmete 1708, (auf den Grund eines ihm von Ludwig XIV. am 2. April 1707 ertheilten Privilegiums) den von ihm herausgegebenen Stich eines vollständigen Auszuges derselben dem alternden Könige. In der Zueignung bemerkte er, keine Oper könne mehr als diese seinem Gönner eigends angehörig betrachtet werden. Das Publikum, musikalischer Dramen noch ungewohnt, schwankend in seinem Urtheile, habe dem Meister anfangs seine Theilnahme versagt, des Königs Beifall habe am Ende zu dessen Gunsten entschieden, seitdem habe auch der allgemeine dem Werke sich zugeneigt. So finden wir sie noch im Jahre 1739 neben Rameau's Werken in Paris aufgeführt, so dass sie 67 Jahre, mehr als ein halbes Jahrhundert nach des Meisters Tode (1687), ja vielleicht länger noch, auf der dortigen Bühne sich erhalten hat.

Wann Händel's Alceste — oder vielmehr Admet, denn diesen Namen führt seine Oper — zuerst in London aufgeführt worden, habe ich nicht zu ermitteln vermocht; entstanden ist sie innerhalb des Zeitraums von 1720 bis 1726, während Händel's erfolgreichster Thätigkeit auf dem Gebiete des musikalischen Drama. Die dortige italienische Oper war nicht ein von dem Hofe ausgehendes oder nationales Unternehmen, sie leitete ihren Ursprung her von einem Vereine englischer Vornehmer, die früher Italien besucht hatten, dieselbe nunmehr in London

dauernd einzubürgern strebten, und den Meister an deren Spitze stellten. Beziehungen der Art, wie die französische sie uns bot, können wir daher in der Londoner Oper jener Tage nicht finden, sie kann in ihren einzelnen Erzeugnissen und so auch im Admet nur als Bild des damals allgemeinen Zeitgeschmackes gelten. Später hat diese Oper auch nach Deutschland ihren Weg gefunden. Sie erschien 1730 auf der Hamburger Opernbühne, der italienische Dialog — ob gesprochen oder nach Anleitung des Händel'schen Tonsatzes recitativisch vorgetragen ist unbekannt — war von Wend in das Deutsche übersetzt, in den Arien aber das Italienische beibehalten, wovon seit dem Beginnen der Hamburger Oper wir viele Beispiele finden. Wir würden uns täuschen, wenn wir etwas, den späteren Oratorien Händels an Grossartigkeit auch nur nahe Kommendes hier erwarteten. Bei vielen Schönheiten seiner Theile ist das Ganze doch nur eine Zusammenstellung einzelner, wenn auch für die handelnden Personen höchst bezeichnender Arien; nur zwei mehrstimmige Gesänge erscheinen darin, ein Duett und der flüchtig hingeworfene Schlusschor. Von wem das italienische Gedicht herrühre, ist unbekannt. Das Opfer Alcestens — die in ihre Rechte als Gattin Admet's hier wieder eingesetzt ist — bildet in ihm lediglich den Ausgangspunkt, an den eine novellenartige Erfindung sich knüpft, wie sie etwa in den Ritter- und Schäferromanen zu Cervantes Zeit angetroffen wird; nur ein Theil des ersten und der Anfang des zweiten Actes beschäftigt sich mit der Todesweihe, der Befreiung Alcestens durch Herkules. Im Beginne des Spieles sehen wir Admet auf seinem Schmerzenslager, eine Bildsäule Apollo's schmückt sein Gemach. Herkules, sein Gast, nimmt von ihm Abschied, eine neue Ritterfahrt anzutreten, nach ihm naht auch Alceste. Der Kranke fragt Apoll ob er genesen werde, und vernimmt den, das Freundesopfer heischenden Spruch. Erschöpft versinkt er in Schlaf; Alceste beschliesst nun die Vollziehung des Opfers, sie nimmt Abschied von dem Schlummernden, „dessen Auge sie nicht wieder sehen werde, wenn es neu erfrischt dem Lichte sich wieder öffne.“ *) Fern von ihm, durchbohrt sie ihre Brust mit einem Dolche; augenblicklich ist Admet genesen, er geht dem Leben mit neuer Hoffnung entgegen, Herkules, sein noch anwesender Freund, freut sich mit ihm; allein der Anblick der Leiche Alcestens, als

*) Luci care, addio, posate,
Stelle amate, si, dormite etc.

sie gefunden worden, offenbart ihm, um welchen Preis sein Heil erkauft sei. Herkules stillt seinen tiefen Schmerz durch die Verheissung, die Dahingegangene aus der Unterwelt zurückzubringen. Dort sehen wir sie nun an einen Felsen geschmiedet, von zwei Furien gepeinigt, ohne dass wir verstehen, welche Unthat sie dadurch büsse, wenn nicht ihr aufopfernder Selbstmord dafür gelten, oder der Kampf des in den Orkus eingedrungenen Herkules mit dem Cerberus und den Höllengeistern dadurch näher motivirt sein soll. Er hat gesiegt, sie befreit, führt sie von dannen; sie vergleicht sich dem aus dem Flammengrabe zu neuem Leben erstandenen Phönix.

Soweit geht das der alten Fabel in nur allgemeiner Übereinstimmung Entlehnte. Daneben, dahinter, flicht sich zusammen, was den ihr völlig fremden, grössesten Theil des Drama bildet, und zu den unentbehrlich gewordenen Opernscenen Veranlassung geben soll, die ohne Liebe und Eifersucht nun einmal nicht bestehen konnten.

So hat sich denn eine trojanische Fürstin, Tochter Laomedon's, herangefunden, Antigona, mit ihrem Begleiter Meraspes. Sie war früher dem Admet verlobt, dieser glaubte sie unter Troja's Trümmern begraben, als es von Herkules zerstört worden, und hat nun Alceste heimgeführt. Antigona hält sich für eine treulos Verlassene; Admet's tödliche Krankheitsniederlage erscheint ihr als Strafe der Götter für den an ihr begangenen Frevel. Nun erkundet ihr Begleiter, Admet sei genesen, Alceste todt, jenes Hand wieder frei. Da entschliesst sich Antigona, seine Gesinnung gegen sich zu erforschen, als Schäferin unerkannt in den Palast zu dringen. Dazu soll Admet's Bruder, Thrasimedes, ihr Mittel werden. Durch ihr Bildniss ist dieser gegen sie in Liebe heftig entzündet, es begleitet ihn überall hin, nach ihm glaubt er die Niegesehene bei zufälligem Begegnen zu erkennen, giebt sich ihr kund; sie aber verbirgt sich vor ihm, nennt sich Rosilda, ihren Begleiter Fidalbo. Trotz allen ihren Verstellens aber beharrt Thrasimedes bei seinem Glauben, den Gegenstand seiner Liebe, das Urbild des lange auf seinem Herzen getragenen Bildnisses gefunden zu haben, er beschliesst, die verkappte Rosilda zu rauben, und wirft jenes weg in leidenschaftlicher Aufregung, als der Unerreichbaren unwürdig. Da findet es Orindo, ein Höfling, und bringt es dem Admet als Bild seiner früheren, bei Troja's Zerstörung mit ihrem Vater umgekommenen Braut. Mit Staunen entdeckt Admet darin eine unvergleichliche Schönheit, ein viel geringeres Bild, als dieses von

Thrasimedes verheimlichte habe man ihm früher gebracht, eine neue Liebe fühlt er in seinem Herzen erwachen; allein er entdeckt verzweifelnd, dass er hoffnungslos gegen zwei nicht mehr lebende Schönen entbrannt sei, seine erschlagene frühere Braut, seine für ihn dahingegangene Gattin. Nunmehr wird uns auch kund, weshalb Herkules die der Unterwelt Entrissene ihrem Gemahl noch nicht zurückgebracht hat. Sie ist von Eifersucht ergriffen, hat männliche Kleider angelegt, will als Krieger in den Pallast dringen, Admet heimlich belauschen, über ihren Verdacht Gewissheit zu gewinnen suchen. Herkules soll Admet die Kunde bringen, an keinem Orte der Unterwelt habe er sie aufzufinden vermocht. Widerstrebend gehorcht er ihr, weil er fürchtet, seinem Freunde damit den Todesstoss zu bringen. Thrasimedes hat unterdess die vermeinte Rosilda wirklich geraubt, allein sie wird ihm durch Admet's Krieger wieder entrissen und diesem unter ihrem falschen Namen gebracht. Er glaubt Antigona in ihr zu erkennen, Meraspes giebt ihm darüber völlige Gewissheit, und als ihm nun auch sein Höfling Orindo die Nachricht bringt, Herkules sei ohne Alceste zurückgekehrt, erglüht seine Liebe ohne weiteren Rückhalt gegen die Todgeglaubte, nunmehr als lebend erkannte frühere Braut; Herkules Nachricht von dem Verschwundensein Alcestens nimmt er kaltsinnig auf, bewirbt sich um Antigona, gewinnt sie, verlobt sich ihr. Unterdess hat Alceste in ihrer Verkleidung Eingang in den Palast gefunden. Sie überrascht ihre Nebenbuhlerin, als sie Admet's Bild an ihre Lippen führt und entreisst es ihr. Dabei betrifft sie Orindo, meint in ihr Antigona's Räuber zu erkennen und will sie in Fesseln schlagen, was von Herkules durch eine für sie — den edlen Ritter — geleistete Bürgschaft abgewendet wird. Als aber nun Thrasimedes in eifersüchtiger Wuth seinen Bruder als Antigona's Verlobten mit dem Schwerte durchbohren will, die hinzugekommene Alceste es ihm entreisst, er selber unerkannt entflohen ist, wacht jener Verdacht aufs Neue wieder auf; als Antigona's Räuber, als des Mordversuchs gegen Admet schuldig, soll Alceste mit schweren Ketten belastet werden. Da erfolgt die endliche, lange aufgehaltene Lösung aller dieser Wirren. Admet erkennt die Gattin, die ihn auffordert, ihr fest in das Auge zu blicken, Herkules entdeckt das Vorgefallene, Thrasimedes selber gesteht seine That und erfleht reuig die ihm nicht versagte Vergebung. Noch ist Admet in Ungewissheit, welcher von beiden Frauen er angehöre, da erklärt Antigona, Alceste sei von ihnen beiden die Bessere, ihr gehöre Admet, dem sie

nun zum zweiten Male das Leben gerettet habe. Beide sind wieder vereint, der Jubel des Volkes feiert das neu geschlossene Bündniss.

Diese Oper fällt in die Zeit, wo Händel als Gegengewicht der seinen Anordnungen launisch und eigenwillig widerstrebenden Sängerin Francesca Cuzzoni (später verehlichten Sandoni), die ihn bis dahin gereizt, dass er sie aus dem Fenster zu werfen Anstalt machte, die gefeierte Faustina Bordoni nach London berufen hatte, welche in der Folge dem berühmten Hasse sich vermählte. So standen in den drei Hauptrollen die vorzüglichsten Sänger jener Zeit sich gegenüber: Senesino als Admet, Faustina als Alceste, die Cuzzoni als Antigona. Hieraus schon erklärt sich einigermaassen die Gestalt, welche die Dichtung annehmen musste, um zwei Nebenbuhlerinnen solchen Ruhmes im Gesange nebeneinander würdig zu beschäftigen, deren jede auf die erste Stelle Anspruch machte; keiner durfte mehr als der Anderen und eben solches musste ihr zugetheilt sein, wodurch ihre eigenthümlichen Vorzüge in helles Licht gesetzt wurden; danach musste der Gang der Handlung sich bequemen. Nun darf man nicht sagen, dass Händel die eine vor der andern absichtlich begünstigt habe, so sehr es ihm angelegen sein musste, der Faustina ein Übergewicht des Beifalls zu gewinnen, um die Cuzzoni zu grösseren Anstrengungen zu nöthigen, wenn sie durch jene nicht in den Schatten gestellt sein wollte. Allein schon der Gegenstand der Handlung, die Stelle die Faustina als Alceste darin einnahm, war ihr günstiger, und der ihr gehörige Theil daran ist offenbar mit grösserer Liebe behandelt. Wie mannigfacher Art sind nicht ihre Arien! In der ersten erscheint sie an Admet's Schmerzenslager, als er nach dem Anhören von Apollo's Ausspruche über sein Leben, in eine schlummergleiche Betäubung versunken ist. Hier entkeimt allgemach der Entschluss ihrer Seele, sich für ihn zu opfern, und eben so drängt sich ihr die Gewissheit auf, sie werde dann den Blick seiner Augen, die in der Erschöpfung des Siechthums sich geschlossen, niemals hell und liebevoll wiedersehen. In diesem Sinne bilden Gesang und Begleitung sich hervor aus der Dichtung. Die einfache Melodie eines einzelnen Violoncells leitet den Gesang ein, dieser wird dann umschlossen von den 3 höheren Geigeninstrumenten, alle vier gesellen sich ihm in einem wühlenden, die innere Bewegung ausdrückenden Satze, die weichen Töne einer Flöte treten hinzu, das Ganze, das mit einsamen Klängen begann, endet in reicher Vielstimmigkeit, das in dem

Innern schlummernde Gefühl ist nun in volles Bewusstsein getreten. Den Ausdruck tiefer, erst zurückgedrängter, dann mächtig hervordringender Rührung wusste, der Sage nach, Faustina nicht zu treffen, wie sie bei ihrer feurigen und stolzen Natur überhaupt Hochrührendes nicht liebte, weil sie von ihm überwältigt zu werden besorgte. Händel, der sonst Einreden nicht duldete, die er bei der Cuzzoni mit so harter Strafe bedroht hatte, gab diesesmal dem Wunsche nach, diese Arie mit einer anderen vertauscht zu sehen; Faustina hatte sich ja nicht geweigert, ihn selber musste ihr Vortrag nicht befriedigt haben. So setzte er später an die Stelle der früheren eine andere Arie aus gleicher Tonart (*F-moll*), in der Alceste den Entschluss der Todesweihe für ihren Gatten empfindungsvoll, aber mit kräftig muthiger Zuversicht ausspricht, und die sich in der Folge mit der Oper auch auf die Hamburger Bühne ausschliessend verpflanzte*). Die erste Arie des zweiten Aktes, in welcher Alceste, durch Herkules aus der Unterwelt befreit, sich dem aus dem Flammengrabe erstandenen Phönix vergleicht, drückt das frohe Gefühl einer von schwerer Qual Erledigten lebendig aus; der Wettkampf der Stimme mit der ersten Geige erscheint gleich einer jubelnden Tändelei mit dem neugewonnenen, frischen Leben, ein liebliches Spiel bald des Nachhallens, bald den Nachhall in anmuthigen Gesangsfiguren Herausforderns. Die folgende, in der Alceste dem Herkules die in ihrem Innern glühende Eifersucht entdeckt (*Gelosia spietata Aletto*), ist tief leidenschaftlichen Ausdruckes. In der Schlussarie des Aktes, worin die erneute Zuversicht zu Admets Liebe, der feste Entschluss, selbst dem Treulosen unverändert anzuhängen, sich ausspricht, erkennen wir den Abdruck eines reinen, festen Gemüthes. Die Singstimme, bei aller Selbständigkeit, bildet hier nur einen Theil des durch contrapunktisches Gewebe fest in sich geschlossenen Satzes; der Sängerin wird Gelegenheit gegeben, die Kraft ihrer Stimme, die Sinnigkeit ihres Vortrages zu entfalten, indem sie, dem Ganzen sich unterordnend, doch als dessen Beherrscherin erscheint. Die gesteigerte Hoffnung, die reicher erblühende Freude, die Seligkeit des Wiedersehens, die in den beiden Arien des letzten Aktes sich ausspricht, krönen das Ganze; in dem musikalischen Ausdrucke jeden Theiles der Rolle zeigt sich ein wohlthuender innerer Zusammenhang, eine Steigerung, die eine

*) Beide Arien enthält die von John Cluer zu London im Stich herausgegebene Partitur der Oper.

Charakterschilderung darin erkennen lässt. Eine ähnliche tritt in der Rolle Antigona's nicht hervor; was wäre in dieser Art auch jener abentheuernden Schönen abzugewinnen gewesen? Die Worte ihrer Arien geben vielfach verbrauchte Gleichnisse und Bilder nach Art damaliger Operndichtungen, die in ihrer Allgemeinheit dem Tonsetzer ein weites Feld eröffnen, ihnen jeden beliebigen Ausdruck, der Sängerin zu Gute, anzupassen, ihr Gelegenheit zum Geltendmachen ihrer Kunst zu gewähren. „Der Sperber, der auf seinen Schwingen jeden Landstrich nach Beute suchend durchmisst — der Schiffer, der auch das stürmende Meer in Hoffnung kühn durchschneidet — das, gleich einem flimmernden Sterne wankende Schicksal" — wer hätte so Etwas in dergleichen *libretti* nicht tausendmal gelesen? Oder sie entschuldigt sich in kühlen Worten gegen den dringenden Bewerber Thrasimedes, dass es ihre Schuld nicht sei, ihn nicht lieben zu können, oder es erscheint Anderes, was ein Spiel mit den Tönen wohl zulässt, allein innerlich zu erwärmen nicht vermag. Bezeichnend ist dabei, dass jede beider Sängerinnen gewünscht haben muss, in einer damals sehr beliebten Form, dem sogenannten Siciliano, eine Arie des wiegenden, schaukelnden $\frac{12}{8}$-Taktes hören zu lassen, denn einer jeden ist, ohne sonstige innere Veranlassung, eine solche, selbst in gleicher Tonart (*E-moll*) zugetheilt. — Vortrefflich bezeichnen die Arien Admets (für die umfangreiche, tonvolle Contraltstimme Senesino's) dessen schwankendes, weiches Wesen. Gleich seine erste, worin er die Götter bittet, sein Auge zu ewigem Vergessen zu schliessen, seine harte Qual von ihm zu nehmen; jene spätere, wo er den irrenden Gedanken, die Alcestens Bild ihm verdunkeln, ihm Antigona mit allem fremdem Reize vorgaukeln, zu weichen gebietet; jene endlich, wo er bei immer wachsender Theilung seines Herzens bei der quälendsten Unentschiedenheit sich den Tod wünscht. Neben diesen dreien tritt nur Thrasimedes Rolle (für eine tiefe Altstimme, die des Sängers Baldi) mit einiger Bedeutung hervor, zunächst in ener reich begleiteten Arie — ausser den 4 Geigeninstrumenten und den Fagotten mit wesentlich mitwirkenden Hörnern und Hoboen, — wo er in Antigona das Urbild seines Bildnisses entdeckt, und nun trotz ihrer Verkleidung die Göttin der Jagd in ihr zu erblicken glaubt, wenn sie den Bogen und die Geschosse führt, die Thiere des Waldes zu verfolgen; ein Gesang von lebhaft malerischem Ausdrucke, der das dem Singenden erscheinende Bild lebendig hervorruft. Herkules und Meras-

pes (Boschi und Palmerini) sind Bassstimmen, und dienen nur die Zeit auszufüllen, wo die Hauptpersonen die Bühne nicht betreten; eine Tenorstimme mangelt der Oper ganz. Allein bei aller trefflichen Ausbildung des Einzelnen das die künftige Grösse des Meisters ahnen lässt auf dem wahren Gebiete seines Schaffens und Wirkens, mangelt doch der Reihe von Bildern, die er uns vorüberführt, der lebendige Mittelpunkt, der sie zu einem Ganzen vereinigen würde, eine bedeutsame Handlung, auf welche sie sich bezögen, ein Fortschreiten, durch das jede dieser Gestalten in ihr rechtes Licht träte. Der That Alcestens, die ein solcher Mittelpunkt hätte werden können, folgt jene unermüdliche Liebesjagd, die keinen andern Ausgang hat, als dass bei allen Bemühungen und Gebehrdungen Alles doch zuletzt bleibt, wie es gewesen. Selbst der Höfling Orindo versucht vorübergehend sein Glück bei der als Schäferin verkleideten Antigona, um, schnöde von ihr zurückgewiesen, mit Berufung auf die Macht der Liebe sie um Vergebung ansingen zu können. Dergleichen Nebendinge sollten den Hauptsängern Gelegenheit geben, sich auszuruhen, damit sie die Kräfte zur Bereitung eines neuen Ohrenschmauses wiedergewännen: ein wunderliches Wort, das hier einmal an seiner rechten Stelle steht, da es vor Allem bei dieser Gestalt des musikalischen Drama doch auf Ergötzung des Gehörsinns angelegt, das Bessere, ja, Edelste, was der grosse Meister bot, aber nur eine zufällige Beigabe war, ein Keim der erst da sich entfaltete, als er seines eigentlichen Berufes lebte. Auf Befriedigung der Schaulust aber war es bei dem Spiele nicht abgesehen, das einzige was dazu hätte Gelegenheit geben können, Herkules Kampf um Alceste in der Unterwelt mit den Furien und Höllenungeheuern, konnte füglich wegbleiben und durch Händel's höchst bezeichnende Eingangsmusik zum 2ten Acte vertreten werden, die nach einer ernst-majestätischen Einleitung in einem lebhaften, fugirten Satze über einen chromatischen Grundgedanken diesen Kampf dem Hörer lebendig vor die Seele führt, ohne dass es der sichtbaren Darstellung bedürfte. Die sonstigen Fingerzeige für Ausschmückung der Bühne: Zimmer des Königlichen Palastes, Landschaft, Wald, Garten, erheischen in ihrer Allgemeinheit nur einen einfachen, die Örtlichkeit einigermaassen beneichnenden Hintergrund, der die Gestalten der Theilnehmer an der Handlung — oder vielleicht sagten wir besser, dem von ihnen im Costüme gegebenen Concerte — hervorheben sollte.

Die Oper, von Freunden des Alterthums erfunden, als sie

die griechische Tragödie herzustellen unternahmen, entartete bald zu einem, auf prachtvolle Schaustellungen bis zu barocker Geschmacklosigkeit gerichtetem Prunkspiele; sie erhob sich wieder durch die gestiegene, zu feinster Ausbildung der Kehlfertigkeit gediehene Gesangskunst. Während der Drang nach Schaulust ermattete, trat die Gier nach Befriedigung des Gehörsinnes, nach Ohrenschmäusen, in gleicher Einseitigkeit hervor. Schien es doch, als müsse das neue Schauspiel, wenn auch, wie alle Kunst, nur durch Vermittelung der Sinne in das Leben tretend, ganz den ungeregelten Gelüsten derselben unterliegen. Und dennoch, unter den ungünstigsten Verhältnissen, während des hemmendsten, unabweisbarsten Einflusses der Geniessenden auf die Schaffenden, machte sich der Geist zuletzt siegreich geltend. Jener edle Meister von dem ich ausging, überwand alle jene Hindernisse, welche „das beschränkte und beschränkende Virtuosenthum, die unverständige Eitelkeit der Sänger, die schwächliche Nachgiebigkeit der Meister, der Ausbildung des musikalischen Drama entgegengestellt, das schönste prachtvollste Schauspiel zu dem lächerlichsten und widersinnigsten herabgewürdigt hatte;" dennoch konnte er dabei von Demjenigen lernen, der trotz hemmender Einflüsse anderer Art, die ihm theils seine Zeit, theils eigene, den Sinn der Aufgaben ihm verdunkelnde Selbsucht bereitete, den wahren Künstler auf dem Gebiete des musikalischen Drama nicht verleugnete. Endlich: müssen wir nicht die Zerwürfnisse Händel's mit seinen Sängern und deren Beschützern segnen, die ihn zu seinem höchsten Verdrusse von der Oper entfernten, deren Umschaffung nicht ihm, sondern Demjenigen beschieden war, dem er bei dessen frühesten Anfängen „nicht mehr Kenntniss des Contrapunktes beigemessen hatte, als seinem Koche Waltz", ihm selber aber das Gebiet eröffneten, auf dem er mit seltener Kraft schöpferisch zu wirken berufen war, auf dem die edelsten, in früherer Zeit weissagend aufgesprossten Keime seiner hohen Befähigung, zu der reichsten Blüthe sich entfalten, zu der erquickendsten Frucht reifen sollten?

Die Oper bedarf des äusseren Schmuckes, der ausgebildeten Gesangeskunst für Auge und Ohr, und es wäre widersinnig, den einen oder die andere ihr untersagen zu wollen; wo aber eines von ihnen, oder beide nicht dem Ganzen und Wesentlichen der vorliegenden Aufgabe dienen, sondern neben ihr üppig aufwuchern, da naht der Verfall mit raschen Schritten, so glänzend auch die aus ihnen hervorgehende Erscheinung sein mag, so lebhaft ihre Erfolge bei den Geniessenden. Dass jede

Oper, des Ursprunges der Gattung eingedenk, ihre Aufgaben stets aus den Sagenkreisen des Alterthums zu wählen habe, werden wir weder fordern wollen noch dürfen. Das aber können wir mit Recht heischen, dass, wenn sie es gethan, sie dieselben auch in antikem Geiste auffasse, unter den Bedingungen, die der Anfang dieser Abhandlung bereits zugestanden hat. Dichter der Gegenwart dürfen die phantastische Weise, in der das Mittelalter und später Calderon antike Stoffe behandelten, nicht für sich anführen. In den Behandlungen dieser Männer herrschte keine Willkühr, sie stellten das Alterthum dar, wie sie dem Geiste ihrer Zeit gemäss es wirklich empfanden, wie aus der Mitte des sie umgebenden Lebens her sie es empfinden mussten. In unserer Zeit, die Gestalt und Geist des Alterthums allgemeiner und richtiger hat erkennen lernen, würde eine solche Behandlung, je ernster sie sich gebehrdete, um so mehr als eitle Ziererei und Lüge erscheinen. Fehlt es ja doch an Stoffen keineswegs, bei denen eine phantastische Behandlung vollkommen an ihrer Stelle ist.



Druck von Pasewaldt & Schmidt in Berlin, Unter den Linden No. 30.



